

**ADAPTACIÓN DE LA CANCIÓN “NO MORE” (2017) EN VERSIÓN DE LA
AGRUPACIÓN MUKANGÚ A FORMATO DE QUINTETO DE CUERDAS FROTADAS
Y CORO MIXTO**

Trabajo presentado como requisito parcial para obtener el título de Licenciado en Música

AUTORES

Angie Camila García Orozco

Daniel David Díaz Toro

Sebastian López Largo

DIRECTOR

M.Sc. Carlos Eduardo Uribe Beltrán

Universidad Tecnológica de Pereira

Facultad de Bellas Artes

Programa Licenciatura en Música

2020

Agradecimientos

El trabajo arduo, el perderse y encontrarse nuevamente, retomar las costumbres, la disciplina y finalmente encontrar la motivación suficiente para la culminación de este trabajo de tesis, se lo debemos a las personas que hicieron su aporte a esta; personas que desde su profesión y conocimientos nos dieron una mano y claridad en el proceso, y por esta razón, esta página se construye como una de las más importantes de este trabajo escrito.

La excelente disposición, el querer darnos a conocer su trabajo, el sentirse enaltecido por usar su producto en una tesis universitaria y la entrega en cada uno de sus detalles, se lo debemos a la agrupación colombiana de música urbana y fusión MUKANGÚ, gracias.

Los conocimientos técnicos, académicos y metodológicos se lo agradecemos fuertemente a los profesores de la Universidad Tecnológica de Pereira, que aportaron desde su saber sin interés alguno más que el sentido de colaboración a cada uno de los integrantes de este trabajo.

Un campo completamente desconocido para nosotros fue la introducción traducida al inglés, esta parte fue desarrollada por la Lic. Laura Yesenia Montenegro García, quien, desde su experiencia, profesión y de forma generosa, nos brindó una traducción estructurada de forma excelente y eficaz, gracias.

Muchas gracias.

Abstract

Due to differences in appreciation compared to cultured music and popular music genres such as Rap or Trap in different sectors of the population, a question comes up: How is the creative process when adapting a popular song from the rap or trap genre to a chamber music format? For the development of this investigation and creative process, we will draw upon the song “No more” by the Colombian (Pereira) band Mukangú, taking as a reference the demo recorded in Camilo Trejos’s home studio and taking advantage of our knowledge in violoncello, double bass and singing to develop a version of a quintet of symphonic strings, mixed choir, and soloists.

Key words: Song, Texture, Rebbed strings, Mixed choir, Adaptation, Arrangement.

Abstract

Debido a las diferencias de apreciación frente a la música culta y géneros de la música popular como el Rap o el Trap, en diferentes sectores de la población, surge la inquietud: ¿cómo es el proceso creativo al adaptar una canción popular desde el género Rap o Trap para un formato de música de cámara? Y para el desarrollo de esta investigación-creación nos apoyaremos en la canción No more de la agrupación pereirana Mukangú tomando como referencias una maqueta grabada en un home studio con el músico Camilo Trejos y aprovechando el conocimiento de unos de los integrantes en violoncello, contrabajo y canto para desarrollar una versión para quinteto de cuerdas sinfónicas, coro mixto y solistas.

Palabras clave: Canción, Textura, Cuerdas frotadas, Coro mixto, Adaptación, Arreglo.

Prefacio

La elaboración de la presente tesis surgió del interés colectivo de conocer el proceso por el cual debe pasar una canción de la agrupación Mukangú, al momento de construir un arreglo para quinteto de cuerdas frotadas y coro mixto. Al cursar los últimos semestres de esta licenciatura, se tuvo mucha cercanía y se hizo parte del proceso compositivo de algunas de sus canciones, de allí el interés por este proyecto.

La idea principal surgió durante las clases de orquesta de cámara, donde se incubaba el interés por escuchar una de las canciones de Mukangú en el formato de cuerdas frotadas, a lo que más adelante se le suma la idea de un formato de coro mixto. Junto a este interés, se lleva la inquietud de añadir música urbana para generar un intercambio de elementos musicales que le aporten a este proceso, lo cual es interesante, para mostrar la versatilidad de la agrupación y llevar su música a escenarios diferentes, expandir su portafolio y enriquecer sus sonoridades.

Tabla de contenidos

Prefacio	5
Tabla de contenidos.....	6
Lista de tablas.....	11
Lista de figuras	12
Lista de Anexos.....	13
Problema	14
Pregunta.....	16
Objetivos	17
General	17
Específicos	17
Marco referencial	18
Estado del Arte	18
Tesis de Maestría: ADAPTACIÓN DE LA MÚSICA DEL LITORAL ATLÁNTICO PARA ORQUESTA SINFÓNICA.....	18

Tesis de Grado: ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE MÚSICA CARRANGUERA PARA CUARTETO DE CLARINETES	18
---	----

Tesis de Maestría: PROGRAMA DE MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX PARA CUARTETO VOCAL MASCULINO: ARREGLOS E INTERPRETACIÓN.....	19
--	----

Marco teórico	21
Música	21
Características de la música	22
Ritmo.....	23
Melodía	24
Armonía y acordes	25
Arreglo y adaptación	26
Composición Musical.....	27
Forma	28
Texturas.....	28
Textura Homofónica.	29
Orquestación	30
Instrumentación.....	31

Coro.....	31
Cuerdas frotadas.....	32
Música Popular.....	33
Música Urbana	36
Género	37
Canción	37
Composición y prosa.....	38
Metodología	39
Fase 1. Revisión de las canciones creadas por la agrupación Mukangú para realizar una selección de obra a adaptar.	42
Fase 2. Exploración de conceptos y organología.	43
Fase 3. Creación de la versión con formato de quinteto de cuerdas frotadas y coro mixto.	43
Resultados y discusión de los resultados	44
Fase 1. Revisión de las canciones creadas por la agrupación Mukangú para realizar una selección de obra a adaptar	44
Caracterización de las obras musicales creadas por la agrupación Mukangú.....	44

Organología, armonía y género.....	48
Criterios de selección	49
Fase 2. Exploración de conceptos y organología	51
Creación primera versión	51
Análisis organológico.....	60
Revisión sobre conceptos de géneros musicales	62
Géneros usados en “No more”	62
Rap	62
Trap	64
Afrobeat.....	66
Fase 3. Revisión, corrección y creación de la versión final.	70
Exploración de nuevos formatos	70
Conclusiones	77
CARACTERIZACIÓN DE LA VERSIÓN FINAL	77
Análisis versión final “NO MORE”:	78
Introducción	78

Estrofa 1	79
Estrofa 2	81
Coro.....	82
Estrofa 3	83
Puente (Trap).....	83
Coro.....	84
Coda	84
¿Qué se encontró en el proceso de selección de la canción?	86
Hallazgos y variaciones en la organología.....	87
Hallazgos en el proceso de la versión final	90
Referencias.....	93
Vita.....	97

Lista de tablas

Tabla 1. Caracterización de las canciones creadas por la agrupación Mukangú	45
Tabla 2. Lista de estudiantes que colaboraron	58
Tabla 3. Lista de integrantes de la banda	58
Tabla 4. Lista instrumentos canción original	60
Tabla 5. Instrumentos versión 1	61
Tabla 6. Lista instrumentos versión final	71

Lista de figuras

Figura 1. Descripción del desarrollo de la metodología.....	41
Figura 2. Fragmento canción “no more”, Estrofa 1, Afrobeat con acordes (ANEXO B).....	53
Figura 3. Fragmento canción “no more”, Puente, Trap con acordes (ANEXO B)	53
Figura 4. Cuadro de forma canción “no more” canción original. Parte 1.	55
Figura 5. Cuadro de forma canción “no more” canción original. Parte 2.	55
Figura 6. Fragmento versión 1 “no more”, cuerdas sinfónicas. (ANEXO E)	56
Figura 7. Fragmento versión 1 “no more”, cuerdas sinfónicas. (ANEXO E)	57
Figura 8. Compás 12, página 5 (ANEXO J)	74
Figura 9. Compás 17, página 8 (ANEXO J)	74
Figura 10 Compás 21, Página 10 (ANEXO J)	75
Figura 11. Fragmento versión final (ANEXO J).....	76
Figura 12. Fragmento versión final (ANEXO J).....	79
Figura 13. Fragmento versión final (ANEXO J).....	80
Figura 14. Fragmento versión final (ANEXO J).....	81

Lista de Anexos

Anexo A: Letra de canción No More de Mukangú y análisis prosódico.

Anexo B: Partitura de la canción No More, líneas melódicas y acordes.

Anexo C: Entrevista a Theo y Daniel, compositores de la canción No More.

Anexo D: Maqueta de la versión original de la canción No More.

Anexo E: Partitura de la versión uno (cuerdas sinfónicas) de la canción No More.

Anexo F: Audio de la versión uno (cuerdas sinfónicas) de la canción No More.

Anexo G: Fotos y videos de la versión uno de la canción No More.

Anexo H: Tablas de estructura y comparación de la versión.

Anexo I: Tracks individuales e instrumentos digitales de la versión uno, No More.

Anexo J: Partitura de la versión final (cuerdas sinfónicas y coro) de la canción No More.

Anexo K: Audio de la versión final (cuerdas sinfónicas y coro) de la canción No More.

Anexo L: Letra y acordes de la canción No More.

Problema

En la historia de la música existe una brecha distintiva que se arraiga conforme pasan los años. Hablar de una sola música es un tema de discusión amplio pues el lenguaje y los usos prácticos de la cotidianidad también podrían acercarnos a la partición de la idea, hablar acerca de las “músicas”: la música académica y la música popular.

Las dos posiciones parecen ser tan opuestas y a la vez son tantos los criterios de autores y compositores que abordan y utilizan estas ideas, entremezclándolas y enriqueciendo las, que este proyecto nace como posibilidad de incursionar en una adaptación y el arreglo musical que permita crear puentes para acercar la música popular actual hacia el contexto académico.

Cuando hablamos de música popular y específicamente de géneros actuales como el Trap o el Rap, encontramos diversas opiniones, por ejemplo: están quienes consideran que estos carecen de ingenio ya sea por su armonía, estructuras rítmicas o por su carácter repetitivo; por otro lado, quienes les encuentran atractivos, música para el disfrute y el goce; música que contiene textos que proporcionan identidad social y cultural a los oyentes. En cambio, frente a la música académica prevalecen opiniones como que contiene composiciones realmente elaboradas, bien construida o “naturalmente” bellas; que es música culta, elevándola incluso a la categoría de mejor que cualquier otro tipo de música. Sin embargo, La música académica al contrario de la

música popular no es de consumo de la mayoría, al menos no en los países latinos, esto hace que sea lejana, inteligible y aburrida para el común de la población.

En este contexto, surge una inquietud ¿cómo es el proceso creativo al adaptar una canción popular desde el género rap o trap para un formato de música de cámara? Y para el desarrollo de esta investigación-creación nos apoyaremos en la canción No more de la agrupación pereirana Mukangú tomando como referencias una maqueta grabada en un home estudio con el músico Camilo Trejos y aprovechando el conocimiento de unos de los integrantes en violoncello, contrabajo y canto para desarrollar una versión para quinteto de cuerdas sinfónicas, coro mixto y solistas.

Pregunta

¿Cómo es el proceso creativo en la adaptación a la canción “no more” de la agrupación Mukangú para formato de quinteto de cuerdas frotadas y coro mixto?

Objetivos

General

Describir el proceso de Adaptación de la canción “No more” (2017) en versión de la agrupación Mukangú a formato de quinteto de cuerdas frotadas y coro mixto.

Específicos

- Revisar las canciones creadas por la agrupación Mukangú para realizar una selección de canción a adaptar.
- Explorar conceptos de organología, géneros musicales y creación de una versión.
- Crear la versión con formato de quinteto de cuerdas frotadas y coro mixto.

Marco referencial

Estado del Arte

Tesis de Maestría: ADAPTACIÓN DE LA MÚSICA DEL LITORAL ATLÁNTICO PARA ORQUESTA SINFÓNICA

MAESTRO GUERASSIM VORONKOV. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.

Generar arreglos o adaptaciones para enriquecer, para la divulgación y la reinterpretación de la música folclórica, así mismo experimentar con el timbre de la orquesta sinfónica en diversos géneros y crear nuevas posibilidades sonoras es el abanico de posibilidades que presenta esta tesis. El Maestro Guerassim Voronkov desarrolla la pregunta: “¿Cómo se fusiona la música tradicional de la zona atlántica colombiana, con los elementos académicos del formato de orquesta sinfónica?” y para eso señala preciso observar los detalles fundamentales de cada obra: las estructuras rítmicas básicas, la forma de las melodías, los elementos utilizados por los arreglistas, entre otros.

En esta tesis se habla de lo popular (el folclor), buscando, desde la identidad, una conexión con la población no cercana a la música de orquesta sinfónica. De modo que encuentren elementos de sus costumbres en los nuevos timbres.

Tesis de Grado: ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE MÚSICA CARRANGUERA PARA CUARTETO DE CLARINETES

MILENA JOHANA MARTÍNEZ ROJAS. UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.

Este trabajo nace de un vínculo afectivo y el interés del autor al participar de festivales y concursos realizados en Cundinamarca y Boyacá. Busca generar una sonoridad nueva haciendo uso de la carranga interpretándose con el clarinete, lo cual es completamente posible pues este es un instrumento melódico, ágil y de gran registro.

Se demuestra así cómo es el proceso de trasladar la sonoridad de la carranga a un instrumento ajeno a la organología tradicional aun cuidando las características específicas de la carranga. A nivel pedagógico, el aprendizaje se evidencia en el reconocimiento de procesos de creación que permiten configurar un estilo de arreglista propio en un género específico.

Con el pasar del tiempo la música carranguera ha permitido una conexión que se comparte entre el campo y la ciudad. Ha llamado la atención de músicos de otros géneros a interpretarla pues se recoge en ella un sentido de identidad.

Tesis de Maestría: PROGRAMA DE MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX PARA CUARTETO VOCAL MASCULINO: ARREGLOS E INTERPRETACIÓN.

JUAN CARLOS CERNA CASTRO. UNIVERSIDAD DE CUENCA - ECUADOR.

El continuo intercambio cultural que vive la actualidad y la migración artística presenta como elemento natural para el folklore apropiarse de ritmos y géneros de otros países. Ecuador, sin ser un caso aislado, ha adaptado, renovado y enriquecido nuevas costumbres musicales junto a sus

costumbres ancestrales, de modo que las nuevas técnicas de interpretación y percepción toman lugar dentro de la música popular. Así se va enriqueciendo la técnica, y en este caso, la del Canto lírico quien encuentra su lugar entre los géneros populares acercándose al pop.

La música latinoamericana nos brinda infinitas posibilidades de expresión y ejecución, su mezcla permite encontrar diversas técnicas de ejecución que enriquecen nuestros arreglos musicales. En este trabajo plantea, en un formato vocal masculino, la adaptación de músicas de diferentes géneros latinoamericanos, manteniendo con cuidado los rasgos tímbricos de las voces líricas a pesar de la influencia estilística de la fusión con el pop, el rock y la variedad de instrumentos andinos y sinfónicos usados.

Marco teórico

Música

Ante la palabra música en la historia se han desenlazado un sin número de posiciones e interpretaciones que atañen tanto a la época como a la usanza de lo que se pueda calificar bajo este término. Si bien una definición que intenta ser clara la brinda el diccionario de la Real academia española (2001) como: “s.f. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.” (s.p) Esta, aunque precisa para términos de utilidad se queda corta frente al análisis pues el entorno cotidiano está permeado de distinciones que sincretizan elementos más elaborados y determinantes en situaciones y contextos diversos, así como “cada cultura musical tiene su «gramática»” (Delalande,1995, p.13) también tiene su forma de interpretar, desarrollar y experimentar, desde el lenguaje y la práctica, las aplicaciones del término música, lo cual caracteriza su significado y variedad.

Definir la música en otro sentido, como “arte”, es una apreciación amplia que necesita ubicarse en un contexto comparativo y relacional que determine sus cualidades, similitud y concordancia, tanto con las otras artes como consigo misma. Para entender la profundidad y detalles de esta connotación un ejemplo lo propone Cooke (1963) quien asegura:

Y no hay duda de que la música puede relacionarse analógicamente con cada una de estas tres artes: con la arquitectura, en su construcción casi matemática; con la pintura, en su representación de los objetos físicos; y con la literatura, en su empleo de un lenguaje para expresar emoción. (p. 169)

Así diseccionar por elementos la música se convierte en una herramienta que proporciona detalles más precisos de su participación como fenómeno artístico y, por lo tanto, expresivo, que posee técnica, desarrollo, que comunica y afecta desde la verbalidad y carencia de esta.

Características de la música

Las explicaciones acerca de los elementos musicales logran analizarlos individualmente creando clasificaciones y estudios donde pueden subsistir como temas aparte, con movimiento propio, poseedores de subcategorías que coexisten en su interior y los dotan de significado. A pesar de ser así “la división de la teoría en estas ramas es únicamente admisible si nunca -desde el primer momento hasta el último- perdemos de vista la íntima interrelación de las disciplinas, así como su constante interdependencia e influencia mutua” (Toch, 1977, p.25). Comprender que cada parte es necesaria para la constitución del todo que es la música es esencial para avanzar en

el análisis propuesto de una obra de cualquier época, entender el funcionamiento de los elementos separados y la manera y procesos en los que cohesionan funciones para ser uno.

Ritmo

El ritmo es un elemento compuesto, pertenece a las características constitutivas de la música y el Diccionario de la Real Academia Española (2001) lo define como: “Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical”. (s.p)

Naturalmente esta interpretación del ritmo coexiste en diversos macro y micro contextos en una música determinada y está regulado en un factor determinante, el tiempo.

Si bien, mencionar ritmo es hablar de duración, impacto y acento; unidad, división y parte, este está mediado por distinciones claras y organizativas del lenguaje. Tempo, Beats per minute (Bpm), duración total, unidad de compás, unidad de tiempo, división de tiempo, parte fuerte, semi-fuerte y débil; y por último impactos sonoros. Estos impactos sonoros son clasificados por su cantidad y duración en figuras rítmicas siendo estas los elementos microconstituyentes del Ritmo y transversalización entre la armonía-ritmo, melodía-armonía y ritmo-armonía.

Melodía

La melodía se ha definido como la sucesión de sonidos a diferentes o iguales alturas sonoras, caracterizados por una duración y esto según Schmitt (1998) “ melodías cuyas características las podemos resumir en términos como regularidad, simetría y tonalidad.”(p.104) Implícitamente siendo este un concepto muy clásico, refiriéndonos al periodo específicamente, y perdurando por generaciones a la sombra del concepto armonía al menos en las músicas populares pues al primar estas, con la evolución de la era comercial y las canciones, se le dio más importancia al mensaje que se quería transmitir y la melodía fue solo un conductor de este.

Es poca la literatura escrita acerca de la melodía y cuando se advierte una descripción sobre ella se presentan ideas como la descrita por Schmitt (1998) “La melodía parece como si fuera algo natural, que sale directamente del espíritu del hombre y que no necesita, por eso, una elaboración artística”.(p.104) in embargo, este tipo de ideas desconocen la complejidad histórica del desarrollo compositivo y cultural, las evoluciones de quienes dedican su vida al estudio de los elementos musicales con práctica asidua y el desarrollo natural que permea a las nuevas generaciones en la construcción musical.

También, las ideas melodías determinan temas y desarrollos temáticos que pueden contener elementos compositivos clave: las frases, los periodos y seguidas en sucesión de sub y

super categorías que generan más elementos dignos de análisis para la comprensión total de las obras.

Armonía y acordes

Con la introducción de caracteres polifónicos y cánones elaborados entre el virtuosismo interpretativo y compositivo, se acerca determinadamente a la historia un orden llamado Armonía. Según Toch (1977) “... es el término técnico que designa la coincidencia de tres o más alturas diferentes. Acorde también lo es. Esto parece decir que ambos términos sean idénticos. Sin embargo, no lo son.” (p.25) Esta afirmación tiene en cuenta la simultaneidad de los sucesos, a diferencia de la melodía. Aunque la armonía se contabiliza en un periodo de tiempo sus principales características e identidad se presentan como sensaciones, texturas y atmósferas, que adquiere a su vez desde el sentido de tensión, mediana tensión y relajación, dotando así de contexto a los demás elementos musicales.

La armonía es una disciplina que se puede estudiar por sí misma, como hacen muchas escuelas en el presente, y su variedad y desarrollo es tan grande como la historia, sin embargo, también funciona como elemento del todo, parte que cohesiona que dota de contexto que sensibiliza emocionalmente y discurso sonoro.

Arreglo y adaptación

Según Uzcátegui Jiménez y Carrillo Olarte (2018) “Se puede entender el arreglo como adecuación de las ideas presentes en una obra musical, por causa de diferentes factores que crean la necesidad de modificarla” (p.26) para lo cual es preciso que estas ideas nuevas o reutilizadas procuren agregar contenido en la búsqueda de nuevas sonoridades, cambiar la dificultad de la obra para presentarla a intérpretes más o menos entrenados, cambiar texturas o jugar con las emociones a gusto del arreglista. Por lo tanto, Uscategui Jiménez y Carrillo Olarte (2018) expresan también que el cambio puede darse de muchas formas, “ya sea: La instrumentación, el grado de dificultad y agregar ideas propias sin perder la intención del compositor.” (p.26)

En cuanto a la adaptación, siendo diferente al arreglo, pero compartiendo algunos elementos Uscategui Jiménez y Carrillo Olarte (2018) nos dicen que:

Es la transcripción de una obra musical a un formato diferente para el cual se quiere escribir, manteniendo de una manera rigurosa no solo el sentido musical de la obra sino también la distribución sonora del formato original y al que se piensa adaptar. (p.26)

Por lo tanto, esta debe llevar el alma que identifica a la obra original, no transgredirla, experimentar con diferentes timbres guardando celo por las estructuras instrumentales nuevas, aclimatar la obra a un nuevo contexto con diferente instrumentación, pero sin cambiar las particularidades propias de la obra ya sean partículas rítmicas, melodía o estructura armónica.

Composición Musical

Composición es un término que transversaliza las bellas artes, lo encontramos en las artes visuales y la arquitectura, por ejemplo. Tiene que ver con la organización de los objetos en un espacio determinado. Más allá encuentra su sentido musical correlacionado con estas artes en cuanto se requiere la organización de los elementos sonoros para conformar una parte completa, determinada obra y que esta contenga características analizables e interpretables.

En palabras de Zamacois (1959) “Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales”. (p.3) De lo cual podemos deducir que para su construcción se requiere conocimiento y dominio de áreas técnicas y narrativas que permitan la generación fluida de elementos sonoros a criterio de un artista. Componer es una disciplina, una actividad artística, un hábito creativo.

Como componente creativo que sustenta las experiencias musicales mencionables en la historia es el nicho que conecta el sonido con las construcciones humanas.

Cada cultura musical tiene su «gramática», por así llamarla. Es una comparación aproximativa porque en la lengua Usted respeta una sintaxis por necesidad, para hacerse entender, raramente por placer, mientras que en música justamente sí: el placer es incluso el principal imperativo. (Delalande, 1995, p.13)

Este hecho creativo tiene unas formas de expresión culturales, sociales relacionales, anímicas determinadas a cada cultura, y es trabajo del compositor entenderlas, sortearlas y expresarlas en la narrativa no verbal, crear estructuras comunicativas que se desarrollen en el tiempo y la interpretación.

Forma

El término es adoptado para designar el elemento más general de la construcción musical, aquel que le da coherencia a la totalidad, este puede presentarse libremente a criterio del compositor como menciona Delalande (1995) “La forma, estructura o arquitectura - voces sinónimas- es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada” (p.13). Esta apreciación comunica particularidades frente al término empleado, variada desde el léxico para designarse, libre y amplia como la obra misma y revela al compositor como constructor; también, verifica la simetría entre las partes macro de una composición y dota de coherencia a la totalidad.

Texturas

Este elemento es tratado como consecuencia de los órdenes o la disposición de los elementos en la melodía y la armonía, y se constituye como pieza clave en el tratamiento de los contrastes, está determinado por la cantidad de elementos que agrupa. también definido por Senna (2014) así: “La textura es un elemento importante en la configuración de la forma. El comienzo de nuevas secciones, entradas temáticas, a menudo se explican por cambios en la textura.” (p.96).

Podemos ver como el elemento es indispensable para el desarrollo del discurso musical, se convierte en una característica viva que interactúa siempre con los demás y es determinante para el comportamiento de las partes, para designar su aplicabilidad y determinar patrones anticipadamente.

La constitución de una textura puede ser abordada desde su tipo “existen actualmente 6 tipos de texturas musicales reconocidas: la textura monofónica, la textura bifónica, la textura heterofónica, la textura polifónica (o contrapuntística), la textura homofónica y la textura homorítmica” (Rosales, 2015, s.p) Teniendo a la mano esta información podemos reflexionar diciendo que los musicólogos en la historia y el mundo tienden a este mismo consenso sobre la textura, lo cual facilita el tratamiento y análisis de las partes desde el lenguaje y la descripción.

Textura Homofónica.

La textura homofónica es el tipo de textura más conocida y usada en el mundo por casi todas las culturas, está formada por una línea melódica principal que es acompañada por voces y/o instrumentos que ejecutan melodías o acordes en un plano secundario.

Esta textura es muy usada, se caracteriza por dos elementos: primero está la melodía principal, ésta resalta sobre todo el conjunto y el resto funciona en torno a ella de diferentes formas. El segundo elemento es el acompañamiento, este incluye todas las líneas diferentes a la

melodía principal, sin importar el tipo de instrumentos o coro, todos cumplen la misma función. ya lo describe Rosales (2015) de la siguiente forma:

En esta textura existen múltiples voces sonando, pero a diferencia de la polifonía, sólo una melodía destaca de manera prominente y las otras forman una base de acompañamiento armónico y rítmico. y parafraseando un poco más de su explicación podríamos encontrar en estos valores similitudes de diferente índole que podrían determinarse según su uso rítmico como homorítmicas. (s.p)

Es muy común encontrar música de características homorítmicas en piezas corales y en muchas tradiciones musicales alrededor del mundo.

Podemos concluir que la afinidad de las culturas con esta textura posibilita el acercamiento a todo tipo de creación, todo tipo de formato y todo tipo de uso al material musical. Fácilmente un arreglo que comience a experimentarse desde esta textura encontrará con efectividad un camino para su desarrollo efectivo.

Orquestación

Los elementos a tener en cuenta cuando se realiza una adaptación o arreglo son diversos, entre ellos están la instrumentación y la orquestación que, parafraseando a Alchourron (1991) es un procedimiento que se dedica a definir qué instrumentos han de tocar diversas partes del arreglo teniendo en cuenta todas las características de la composición.

Instrumentación

Otro elemento necesario al momento de realizar una adaptación o arreglo es la instrumentación, está “Es el estudio de las posibilidades y limitaciones de cada instrumento.” (Alchourron, 1991, p.76) Por lo tanto es menester que un compositor posea conocimientos de cada técnica, registro, método de ejecución y adaptación de un instrumento o voz para ingresar en la obra los elementos más precisos que ella pueda tener.

Coro

Se designa coro al conjunto de voces que ejecuta una o diversas melodías. Históricamente la constitución del coro es un suceso avanzado que requirió de evolución. “El nacimiento de la polifonía marca uno de los hitos más importantes en la historia de la música occidental, ya que admite la asimilación de indeterminado número de voces, permitiendo una mayor complejidad y textura. Todo encuentra en el manejo de distintas voces al mismo tiempo...” (Jaramillo Restrepo, 2008, p.64-65) Aquí nos narra el inicio de la posibilidad, el coro como momento histórico y como elemento musical determinante para la evolución de las posibilidades sonoras actuales. Las texturas, los registros y la armonía encuentran sus bases en las posibilidades del coro. Así logra desarrollarse un sistema musical enriquecido de elementos y formas que vincula, con el tiempo, otros instrumentos

A este orden llamado coro pertenecen 4 voces principalmente Soprano, contralto, tenor y bajo estas 4 voces constituyen los fundamentos de la composición polifónica antigua y armónica moderna.

Cuerdas frotadas

Los instrumentos de cuerdas frotadas son una familia de instrumentos provenientes de diferentes partes del mundo y se caracterizan por la forma de ser interpretadas, para ello se usa un arco con cerdas que pueden ser de crin, de pelo o de algún material sintético y con este se frota las cuerdas entorchadas para que emitan sonido.

En occidente estos los instrumentos de cuerdas frotadas más usados para la orquesta son los de la familia de los violines (violín, viola y violoncello) junto al contrabajo. En la composición estos instrumentos se ubican en órdenes de tesituras y registros comparándose con las disposiciones del coro, según Korsakov (1949) en su libro principios de orquestación, donde compara registros agudos, medios y graves entre las cuerdas con la dimensión de las características de las voces:

Según Korsakov (1949) “La melodía de tesitura soprano-contralto + un registro sobreagudo, incumbe habitualmente a los violines I, a veces a los violines II y también a los dos en unísono (Viol. I + Viol. II)...” (p.43) con este tipo de relación puede lograrse amplitud para maximizar la resonancia en la percepción de las notas aplicadas. Los violines además de tener una tesitura apta para este registro enriquecen con sus armónicos el comportamiento del grupo de instrumentos cuando suena en orquesta o algún formato con más de tres instrumentos.

Otras relaciones de Korsakov (1949) las hace para los demás registros: “La melodía de tesitura contra-tenor + un registro sobre-elevado, es de incumbencia de las violas” (p.43) por lo tanto lo conveniente según esta afirmación es que permanezcan debajo de los violines haciendo

así que la melodía sea propuesta rara vez en este instrumento, y cuando esto sucede la melodía es doblada por otro instrumento. En cambio, se le asignan motivos melódicos más breves y se requiere de menos instrumentistas de esta sección.

También se encuentran los violoncellos, citados por Korsakov (1949) diciendo que estos “convienen para las melodías de tesitura tenor-bajo + un registro sobreagudo” (p.44) por lo cual, podrían usarse tanto para ejecutar melodías con timbres pastosos y robustos como para hacer de bajo o registro intermedio en la proporción total de los elementos de la orquesta.

Por último, Korsakov (1949) “Por su tesitura, bajo profundo + un registro sud-grave, y su sonoridad ahogada” (p.44) presenta el contrabajo, quien naturalmente al pertenecer a una región que contiene tantos armónicos corre el riesgo de no comprenderse completamente lo cual se presta poco para la ejecución de melodías. En cambio es ideal para llevar las notas que soportan todo el peso del contenido armónico.

Música Popular

La música popular ha crecido en gran manera entre los pueblos, año tras año nuevas composiciones y movimientos impulsados por las experiencias socioculturales de las naciones aparecen como expresión natural del hombre en el pedazo de tierra que le corresponde.

Entendemos este término desde la perspectiva de Alchourrón (1991) quien escribe:

Cuando digo "música popular" me estoy refiriendo a las múltiples modalidades y variantes de la música contemporánea, con o sin valor artístico, de divulgación más o

menos masiva, y que es la materia esencial de un proceso de comercialización, en oposición a la que comúnmente llamamos música "clásica", "cultura", "erudita", "de concierto", etc. (p.8)

La música popular se ha desarrollado a través de diversos géneros que atañen a cada una de las culturas que naturalmente han creado y vinculado sus tradiciones artísticas a la realización de sus músicas. Para el ejercicio de esta se usan instrumentos musicales autóctonos que reflejan el desarrollo tecnológico y la relación que pueda tener con otros pueblos.

Cada uno de los géneros de la música popular se han convertido en parte importante de la identidad de las generaciones; como menciona Ramírez Paredes (2006):

La música funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (el habla, el baile), una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia. Todo ello es posible porque la música es una experiencia subjetiva que genera sentidos y, por lo tanto, identidades... Desde esta perspectiva, se trata de identidades colectivas que se extienden –históricamente– sobre la base de la desterritorialización, es decir, de la emigración de un fenómeno (social, cultural) de un lugar a otro y de la apropiación. (p. 251)

Es menester no expulsar de nuestro quehacer musical, en ningún contexto formativo o compositivo, tanto en los formatos de la música académica solista o la orquesta de cuerdas frotadas, las bandas, los coros de cualquier denominación, etc, como en los formatos folclóricos y tradicionales de los géneros de música popular, la realidad mixta por la que pasa Colombia pues la cantidad de géneros habidos influencia las fusiones de formatos, ritmos, creencias, gustos y demás ítems, que conforman la identidad del individuo y le permiten relacionarse con el mundo que lo rodea.

En Colombia existe una gran variedad de músicas que permean los rasgos propios de la identidad, entre ellos cabe mencionar el papel del movimiento musical urbano que no es ajeno a esta construcción sociocultural de las diferentes regiones del país, o como dice Ramírez Paredes (2006) “las identidades sociomusicales.” (p.251)

La labor de tomar una o varias canciones de música popular debe desarrollarse con el conocimiento vasto del contexto de la obra para poder expresar con particular diferencia las características propias de un pueblo, una cultura o contexto específico presentado de forma tácita o por el contrario explícita en el material musical. De no ser así puede correrse el riesgo de utilizar el contenido musical como un mero producto, material de consumo ajeno al desarrollo natural de las sociedades en que se presenta; esta es una visión abandonada por la investigación, como lo expresa Fubini (1988): “la sociología de la música abandonó por completo la vieja categoría del condicionamiento que tendía a reducir el arte y el lenguaje artístico a la calidad de subproductos de la sociedad.” (p.420) Por el contrario, la música y en general las artes son las

herramientas propias en que se construye la identidad del individuo y a largo plazo la identidad de la sociedad. En materia de la adaptación musical es necesario tomar como referencia dos tópicos principales para la conformación plena de la estructura sobre la que se cimenta la obra.

Música Urbana

La música urbana aparece como una corriente de la música popular que se presenta en un contexto determinado en el siglo XX, según Brunelli, Hidalgo y Saltón (1982)

Es la música de creación y producción urbana, de dispersión y consumo en grupos urbanos y folklóricos, cuya raíz puede ser urbana y folklórica, y es difundida principalmente por los medios de comunicación masiva, dirigida a las mayorías — incluyendo grupos caracterizados que la integran—. Se manifiesta a través de una gran diversidad de especies con diferentes niveles de elaboración, testimoniando la realidad social de la cultura urbana. (p.71)

Así entendemos como su variedad es tan grande como el número de sociedades y subculturas determinada por la población que habita la ciudad. Se genera y prolifera en los paisajes urbanos donde es más fácil tener acogida por el desarrollo de los mercados y la existencia de más personas que consumen productos intangibles y artísticos. Tiene como fundamento compartir las

ideas y lenguaje de los grupos a los que se dirige, así también podremos interpretar que es un fenómeno que nace de la identidad.

Género

El género caracteriza una canción u obra clasificando su organología, temática, influencia, contexto o evolución de su historia. “Para simplificar, utilicemos una terminología elemental: género *designa* el objeto musical, lo diferencia a oídos del oyente, mientras que la forma lo *organiza*, le da coherencia.” (Denizeau, 2008, p.15) Esto nos permite tener seguridad sobre las especificaciones que transversalizan la canción, todo el micro universo que la compone en un contexto general y reconocido por todo el público con acceso a él.

Canción

Canción es un término que se refiere al elemento que contiene en sí características extra musicales con los cuales busca comunicar de forma verbal una idea. Además, esta soportado en una construcción musical. Cómo dice Gimenez (1997) “la canción es la intersección de dos mundos muy distintos: el musical (las notas musicales) y el del lenguaje (las letras del alfabeto)” (p.93) por lo tanto podemos entender que en este orden existen dos posiciones artísticas que convergen enriqueciendo su naturaleza primigenia, también, que es posible comprenderle como unidad y como conjunto. Mientras la música puede ser el elemento emocional de esta creación mientras el lenguaje pertenece a otros aspectos relacionados con el pensamiento y las ideas.

La canción es un término adoptado en la historia que señala la naturaleza de su ejecución: cantar. Aunque puede tener muchos instrumentos, además de la voz humana, esta característica

es precisa pues la historia revela como el género vocal se ha desarrollado desde los coros gregorianos, pasando los solistas más atrevidos de liedes y operas hasta los sistemas digitales actuales. Esto ha determinado la adopción de unas cualidades y la segregación de otras.

Composición y prosa

El acto de componer ha migrado tanto a la elaboración artística musical como a vínculo de usos literarios para conectar el valor de expresión. Aquí es donde las canciones de la actualidad tienen a darle mayor importancia a la letra poniendo el contenido musical de fondo o acompañamiento. Componer expone al artista a nuevos retos, nos dice Alchourron (1991) “...los límites que impone la letra (métrica. forma, etc.) actúan frecuentemente como estímulo y se suman a los que el mismo compositor se impone, como reglas de un juego que sin ellas sería menos interesante.” (p. 46) Podemos deducir de esta afirmación del autor que la implementación de límites es un aliciente para el desarrollo efectivo del proceso creativo musical. Además, letra y música no funcionan en una composición como elementos distantes, la acentuación, la métrica y el ritmo se correlacionan y nutren.

Es tan importante el contenido musical como el lingüístico para un desarrollo consistente del fenómeno compositivo.

Metodología

La metodología empleada es cualitativa-descriptiva y para ser definida es necesario entender cada concepto que refiere por separado.

Para comenzar a aclarar la metodología descriptiva, en palabras de Quecedo y Castaño (2002) se refiere “en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable”. (p.7) Por lo tanto este tipo de investigación narra los acontecimientos teniendo en cuenta al sujeto como eje: es el sujeto quien adopta perspectivas frente al fenómeno. Así, la indagación debe abarcar tanto la interacción de los participantes con los datos como las relaciones tangibles e imaginarias que se generan entre ellos con su entorno, apreciaciones e implicaciones de la relación.

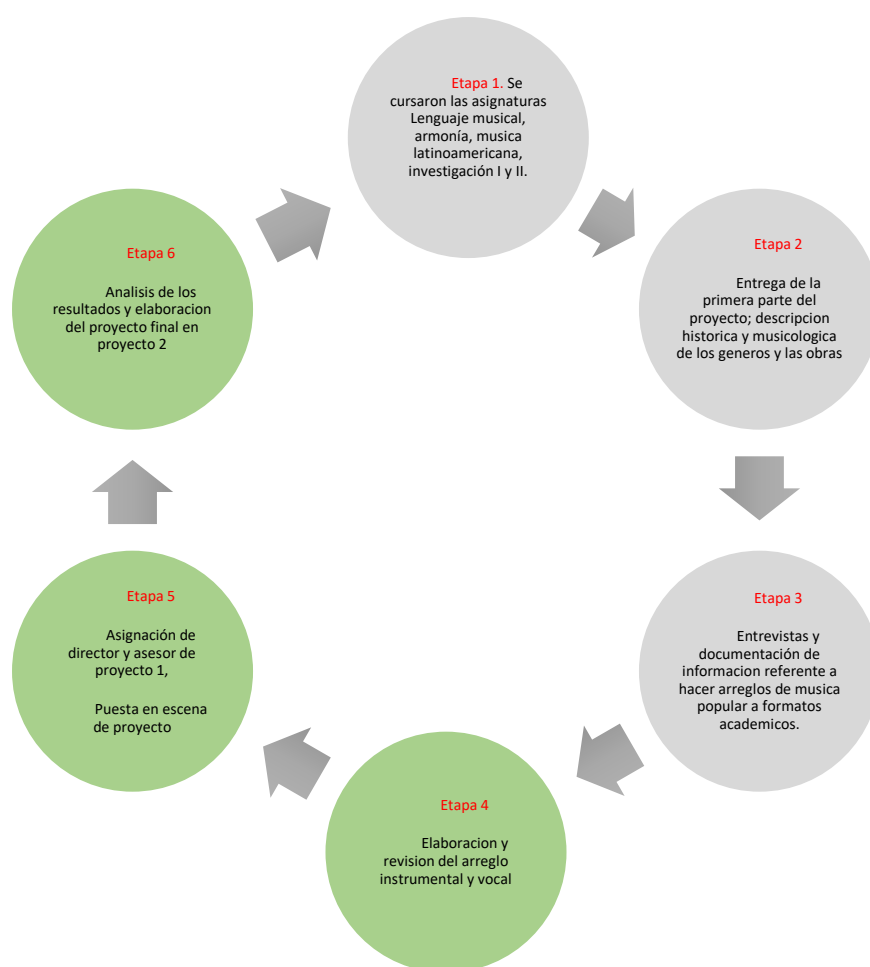
Todo tipo de datos en esta metodología se recogen en pro de organizar y caracterizar el fenómeno, clarificando la posición del sujeto. En el campo de la investigación-creación musical es menester verificar pues las preguntas y el problema como una experiencia humana que faculta el hecho artístico.

Por otro lado, la palabra cualitativo descende etimológicamente de la palabra cualidad que es según el diccionario de la Real Academia Española (2001) “f. Elemento o carácter distintivo de

la naturaleza de alguien o algo”. (s.p) A su vez, otro acercamiento lo hace Smith (1980) quien recoge como criterios definitorios de la investigación cualitativa los siguiente: que esta es un proceso empírico, que estudia cualidades o entidades cualitativas y pretende entenderlas en un contexto particular, se centra en significados, descripciones y definiciones situándose en un contexto; busca conocer procesos subjetivos, posee sensibilidad al contexto, y además, el método, no pretende garantizar la verdad, en cambio, sí ser utilizado de forma creativa, lo que facilita diversidad de técnicas y estrategias.

El trabajo creativo se desarrolló iniciando en las asignaturas de lenguaje musical, armonía, música latinoamericana, investigación I y II, y finaliza con el análisis de los resultados y la elaboración del proyecto final en proyecto II.

Figura 1. Descripción del desarrollo de la metodología



La metodología tardó en desarrollarse alrededor de dos años, estructuralmente, según el resumen en el esquema, se conforma por 6 etapas que corresponden a la etapa 1: el curso de las materias de lenguaje musical, armonía, música latinoamericana e investigación I y II, la etapa 2: entrega de la primera parte del proyecto, descripción histórica y musicología de los géneros y las obras; la etapa 3: entrevistas y documentación de información referente a hacer arreglos de música popular a formatos académicos; la etapa 4: elaboración y revisión del arreglo instrumental y vocal; la etapa 5: asignación de director y asesor de proyecto I, puesta en escena del proyecto y finalizando con la etapa 6: análisis de los resultados y elaboración del proyecto final en proyecto II.

Así pues, para lograr la más acertada y ordenada comprensión, la actividad metodológica empleada tendrá una dirección temporal, esto con el fin de facilitar la narración de los sucesos, entender paso a paso los hechos y procurar que serán escritos lo más temporal y linealmente posible de acuerdo con las siguientes fases de procedimiento:

Fase 1. Revisión de las canciones creadas por la agrupación Mukangú para realizar una selección de obra a adaptar.

1. Tabla de las obras con su caracterización
2. Organología, armonía y género

3. Criterios de selección

Fase 2. Exploración de conceptos y organología.

- a. Creación primera versión
- b. Revisión sobre conceptos de géneros musicales
- c. Análisis organológico

Fase 3. Creación de la versión con formato de quinteto de cuerdas frotadas y coro mixto.

- a. Revisión, corrección y mejora de la primera versión
- b. Exploración de nuevos formatos
- c. Creación de la versión final

Resultados y discusión de los resultados

Fase 1. Revisión de las canciones creadas por la agrupación Mukangú para realizar una selección de obra a adaptar

Este capítulo tiene como finalidad recorrer el proceso de selección de la canción “No more” comparando y revisando las canciones de la agrupación Mukangú: la organología, género y año de composición. También contará el proceso de selección, los factores a tener en cuenta, y el análisis previo prospectando que podría presentarse en el camino.

Caracterización de las obras musicales creadas por la agrupación Mukangú.

La agrupación Mukangú se caracteriza por su diversidad, los géneros que usan en las canciones varían de una a otra, en algunos casos una canción puede poseer varios géneros y éstos aparecer al tiempo o tener un momento dentro de la canción.

Tabla 1. Caracterización de las canciones creadas por la agrupación Mukangú

#	Obra	Género	Organología	Año de Composición
1	Te Besé	Hip Hop	2 guitarras	2016
			batería	
			bajo	
2	No More	Afro Beat	Instrumentos digitales	2017
		Trap Soul	Guitarra	
			Bajo	
3	Acapella	Afro Beat	Dos voces	2017
			2 guitarras	
			Batería	
4	Just A Kiss	Hip Hop	Bajo eléctrico	2017
			2 guitarras	
			batería	
			bajo	

5	Black Out	Hip Hop	2 guitarras	
			batería	2017
			bajo	
6	Sube	Dance Hall	Congas	
			2 guitarras	
			Batería	2017
			Instrumentos Digitales	
			Sintetizadores	
7	Ruda	Dance Hall	Congas	
			2 guitarras	
			Batería	2017
			Instrumentos digitales	
8	La Cubeta	Champeta	Congas	
			2 guitarras	
			Marimba	
			Batería	2018

Instrumentos			
Electrónicos			
9	Toma Y	Salsa	Congas
	Lleva	Choque	2 guitarras
		Dance Hall	Batería
			2018
Instrumentos			
electrónicos			
Sintetizadores			
10	Suelta El	Son cubano	Congas
	Ritmo	Dance Hall	2 guitarras
			Marimba
			2018
			Batería
Instrumentos Digitales			

La tabla anterior contiene el nombre, género, organología y año de composición de cada canción de Mukangú desde el año 2016 hasta el año 2017.

Las canciones de la agrupación tienen su origen literario en fechas diferentes. A pesar de ello, se desarrollan musicalmente de manera paralela en una construcción donde cada una se fortaleció de las demás, un “intercambio genético”. Las canciones se nutren de diferentes géneros que influyen directamente a la agrupación. Específicamente el caso de “No more” se enriquece desde tres géneros: Afro-beat, Trap y Rap. Estos géneros los comparte con las canciones A capella, La cubeta y Just a Kiss.

Organología, armonía y género.

“No More” se caracteriza por su integración entre instrumentos digitales y analógicos. Inicialmente la canción fue compuesta en guitarra para acompañar la voz de Mateo Diaz. Con el tiempo Jefferson Moreno Scarpetta se unió cantando una sección basada en el ritmo Trap por lo cual la canción ya contaba con dos vocalistas y una guitarra.

El cambio definitivo en la canción sucedió cuando Daniel, Mateo y Jefferson visitaron a Camilo Trejos en busca de un aporte como productor que mejorará la versión. Allí se pactó un acuerdo y se desarrollaron una serie de instrumentos virtuales propios para el género (ver Anexo I). Vocal Chops, Sintetizador, Reverse Piano, Leads y Efectos de diseño sonoro. Todo esto sobre una base de afro beat y trap que fue creada en el momento, pero se perdió con el tiempo en los traspasos de datos.

Criterios de selección

“No more” es una canción de la agrupación Mukangú creada el año 2017 que ha marcado la pauta para definir el Timbre (color) y la identidad de la agrupación.

Cuando la canción era presentada a los amigos y familiares de la banda está recibía gran aceptación. quienes la escuchaban decían identificarse con la temática que aborda, una decepción amorosa que experimentó Theo (el vocalista), que se explica descriptivamente con figuras literarias muy variadas en el debido desarrollo de la canción, según explican sus integrantes (ver anexo B). Teniendo en cuenta la experiencia de los más cercanos y que varias personas ya sabían la letra al poco tiempo de compartirla por WhatsApp o cantando en vivo la banda la calificó como una insignia que representaría al grupo.

A Daniel y Sebastian, que en el 2017 pertenecían ya al programa Licenciatura en música en la universidad tecnológica de Pereira, como resultado de una charla en medio de la clase Orquesta de Cámara donde interpretaban el contrabajo y el violoncello, se les ocurre hacer una canción de género urbano en formato quinteto de cuerdas. Para ello le preguntan a Mukangú y se define con todos los integrantes que el tema a usar sea “No more”. Aceptada la propuesta fue cuestión de poco tiempo para iniciar la creación.

La realización de esa versión nació entre Sebastian y Daniel con la pregunta ¿Es posible adaptar los sonidos electrónicos y las características rítmicas de la canción a las cuerdas? Para averiguarlo quisieron experimentar la creación de un arreglo musical partiendo de una maqueta grabada anteriormente en los estudios de Camilo Trejos. Esto propició el estudio de los

elementos; si pudiesen replicarse o duplicarse, si las posiciones básicas de cada instrumento serían suficientes para la realización o necesitaban conocimiento sobre las técnicas extendidas de los cinco instrumentos. Después de una charla y un café acordaron ponerse manos a la obra y desarrollar una primera propuesta.

Fase 2. Exploración de conceptos y organología

Este capítulo es un recorrido por el proceso de creación de la canción “No more” y los criterios del autor y compositor. También haremos un análisis de la organología, se estudia la pertinencia de las decisiones tomadas en paralelo con los géneros de influencia, las herramientas que el paso por las materias de la universidad aportó a la realización del proceso, se enfrentará el proceso a las preguntas; ¿cómo la manera de marcar debe asignarse la medida de compás y la forma de marcarlo? ¿Qué dificultades rítmicas enfrentarán los instrumentista y corista? ¿Qué dificultad técnica encontramos en la canción? y avanzará hasta la elaboración de la primera versión.

Creación primera versión

Pese a que la canción pertenece a la agrupación Mukangú el autor y compositor principal fue Mateo Díaz quien es un estudiante de ciencias del deporte y la recreación de Universidad Tecnológica de Pereira, nació en la ciudad de Pereira, el 20 de agosto de 1997. Durante la adolescencia, recibe una gran influencia de los géneros Soul, Trap, R&B, Rap y Afrobeat y música del pacífico colombiano, y esto fue gracias a los amigos con los que compartía las prácticas de baloncesto, entre ellos había colombianos y estadounidenses.

Mateo nos cuenta que a partir de sus experiencias personales usa la escritura como catalizador emocional. así que la canción “No more” nació de una Experiencia que él determinó caótica (ver ANEXO B)

Sobre el proceso compositivo nos narró que inició experimentando con una pista de Afrobeat que encontró en internet, esta sirvió como base para la creación de la letra (ver ANEXO A). Él quiso expresar su vivencia sentimental en ese momento de su vida y plasmar las razones por las cuales decide no continuar dicha relación amorosa. La canción nace principalmente como melodía.

Después de este primer paso, Mateo le muestra la canción a Daniel Díaz, quien animado por el potencial de la canción construyó la armonía utilizando una guitarra acústica. De esta manera se determinó la tonalidad de la Obra: F# menor (ver ANEXO L).

Figura 2. Fragmento canción “no more”, Estrofa 1, Afrobeat con acordes (ver ANEXO B)

5/8

F#m C#m Bm E

Es-que e-lla me lla-mó, me lla-mo yo no le qui-se con-tes-tar.

Después, al tener una idea clara estructura básica de estrofas y coro, vincula a Jefferson Scarpetta quien se convierte en coautor componiendo un trozo de letra para completar esta canción y anexando necesariamente una fusión de género al servicio del fraseo de la nueva letra. Así, además de afro beat la canción no more también tiene influencias del Trap.

Figura 3. Fragmento canción “no more”, Puente, Trap con acordes (ver ANEXO B)

NO MORE

3

21

F#m C#m Bm E

tro'itentopa'que llamamepa'que siguesinsistiendo'ypa'que siyoyaentendi mi laccióny loque' enel futu-rotumevasa'hacer'

Al tener la canción bien desarrollada y clara, se plantean hacer la grabación de esta en la cual se incluyan sonidos digitales, una base rítmica digital, un sub bajo y diferentes sonidos electrónicos. Para esta versión se utilizan tres guitarras y un bajo que hacen la armonía y el acompañamiento. Lo demás se maneja con sonidos digitales. (ver ANEXO D)

Más adelante, cuando surge la idea de generar una versión de cuerdas frotadas de esta canción, se comienza a desarrollar la parte entre Daniel Díaz y Sebastian López. Este segundo para la fecha ha ingresado a Mukangú como arreglista y participa de todos los procesos con el grupo. Primero se aventuran organizando los elementos de la canción original: Forma, género, organología, instrumentos, funciones, compases, etc. Se puede ver a continuación en las Figura 3 y figura 4.

Figura 4. Cuadro de forma canción “no more” canción original. Parte 1.

SECCIONES		INTRODUCCION				ESTROFA I				ESTROFA II				CORO				ESTROFA III			
MEDIDA C. 2/2	COMPASES	4				4				4				4				4			
ACORDES		Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7
ORGANOLOGIA	GUITARRA	Patron 4 semicorcheas por cada acordes				Patron 4 semicorcheas por cada acordes				Patron 4 semicorcheas por cada acordes				Patron 4 semicorcheas por cada acordes				Contratiempo. La guitarra ejecuta el acorde en 1			
	SINTETIZADOR	Patron en semicorcheas ascendente				Patron en semicorcheas ascendente								Patron en semicorcheas ascendente							
	REVER PIANO	EFECTO EN CRESCENDO inicia en la parte debil d								EFECTO EN CRESCENDO inicia en la parte debil d				RITMO Afro beat							
	BEAT ELECTRONICO	Contratiempo percusión electronica				RITMO Afro beat				RITMO Afro beat				RITMO Afro beat				RITMO Afro beat			

Figura 5. Cuadro de forma canción “no more” canción original. Parte 2.

NO MORE																							
PUENTE												CORO				ESTROFA III				CODA			
PARTE I				PARTE II				PARTE III								PARTE NUEVA				MISMA PARTE ESTROFA			
12												4				4				6			
Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7	Film - Cfm	Bm - E7
Patron 4 semicorcheas por cada acordes												Patron 4 semicorcheas por cada acordes				Contratiempo. La guitarra ejecuta el acorde en 1				Patron 4 semicorcheas por cada acordes			
Patron en semicorcheas ascendente												Patron en semicorcheas ascendente								Patron en semicorcheas ascendente			
Ritmo: Trap												RITMO Afro beat				RITMO Afro beat				RITMO Afro beat			

El paso para seguir fue repartir elementos entre los instrumentos. El violín 1 reemplazó los efectos del registro más agudo y además hizo de acompañamiento armónico en algunas secciones. El violín dos y la viola por su parte reemplazaron en varios momentos elementos diferentes. Primero los dos asimilan la melodía de la guitarra y los efectos del sintetizador, luego se convierten en acompañamiento armónico y hacen respuestas al final de las frases en simultaneidad con el cello o el contrabajo en juegos momentáneos compartiendo una textura homofónica y homorítmica con la melodía principal de las voces.

Figura 6. Fragmento versión 1 “no more”, cuerdas sinfónicas. (ANEXO E)



Como se puede observar en la figura 5 el papel de las cuerdas es el descrito anteriormente.

Además, es notorio que el bajo y violoncello cumplen una función de acompañamiento la mayor parte de la versión. Esto no varía a excepción de algunas ocasiones en las que en Tutti acompañan la voz para reforzar la frase en el texto con la fuerza narrativa no verbal, como se observa a continuación en la figura 6.

Figura 7. Fragmento versión 1 “no more”, cuerdas sinfónicas. (ANEXO E)

The image shows a musical score for a string quartet (Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass) in G major, measures 17-20. The score is written for five staves. The first staff (Vln.) has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It starts with a measure rest, followed by a half note G, and then a quarter note G. The second staff (Vln.) has a treble clef and a key signature of two sharps. It starts with a measure rest, followed by a half note G, and then a quarter note G. The third staff (Vla.) has an alto clef and a key signature of two sharps. It starts with a measure rest, followed by a half note G, and then a quarter note G. The fourth staff (Vc.) has a bass clef and a key signature of two sharps. It starts with a measure rest, followed by a half note G, and then a quarter note G. The fifth staff (D.B.) has a bass clef and a key signature of two sharps. It starts with a measure rest, followed by a half note G, and then a quarter note G. The score includes dynamic markings: *subito p* (suddenly piano) in measure 17, *p* (piano) in measure 18, *mf* (mezzo-forte) in measure 19, and *p* (piano) in measure 20. The notation includes various rhythmic values: half notes, quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

El resultado no fue muy complejo. Las figuras utilizadas en esta versión fueron redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas, no se emplean demasiado las síncopas, como se puede observar en las figuras 5 y 6, y las posiciones para los instrumentistas son relativamente cómodas, todo esto podría calificarse como un arreglo sencillo que buscó expandir el formato ya establecido más no atribuirse dotes en la forma.

Para el desarrollo del montaje de la obra se trabajó de la mano con algunos de los alumnos de la materia orquesta de cámara, pertenecientes al programa licenciatura en Música, además algunas otras personas, amigos que se prestaron para hacer el trabajo (ver anexo G)

Quienes trabajaron con los integrantes de la banda asistieron a varios ensayos y estuvieron pendientes en la realización de todo el proceso. A continuación, una lista de estas personas:

Tabla 2. Lista de estudiantes que colaboraron

#	Nombre	Instrumento	Semestre
1	Leslie Manuela Cardona	Violín	8vo
2	Kendrick Rios Serna	Violín	10mo
3	Nicolas Alejandro López	Viola	10mo
4	Laura Berrio	Violoncello	8vo
5	Yeiler Farid Perea	Contrabajo	10mo
6	Salome Quintero	Contrabajo	6to

Tabla 3. Lista de integrantes de la banda

#	Nombre	Rol
1	Jefferson Moreno Escarpeta	Vocalista, Autor y compositor

2	Mateo Díaz Toro	Vocalista, Autor y Compositor
3	Daniel David Díaz Toro	Guitarrista, Bajista y Compositor
4	Sebastian López Largo	Multi-instrumentista y Arreglista

Se presentó la propuesta, se repartieron las partituras y se citaron a una serie de ensayos para el montaje de la obra. Todo esto sucedió en la casa de Daniel y Mateo Díaz.

El resultado de la grabación de las cuerdas sinfónicas no fue satisfactorio pues se encontraron una serie de inconvenientes en el camino: el contrabajista no pudo estar presente, se fue la luz y hubo un retraso de 4 horas, no hubo suficientes luces y faltaba un micrófono para la segunda voz. En el proceso de grabación tanto en el momento de analizar el resultado lo grabado en el audio, se encontró una serie de fallas en el proceso de grabación de la obra, como el desbalance generado por la falta de micrófonos y el volumen de interpretación de los músicos, unos más que otros. También se encuentra la necesidad de generar mejoras en el arreglo musical, balanceando la sonoridad y organizando problemas de armonía, como resolución de acordes. (ver ANEXO G)

Se pudo concluir que la planeación necesitaba ser más rigurosa para lograr un resultado acertado. A pesar de esto el arreglo fue funcional.

Análisis organológico

Al detallar cada uno de los elementos que conformaron las versiones nos encontramos con las siguientes clasificaciones: Instrumentos digitales e instrumentos analógicos, tipos de instrumentos de cuerdas y cantidad de instrumentos.

Tabla 4. Lista instrumentos canción original

Instrumentos digitales	Lead
	Reverse
	Synth
	Batería
	Electrónica
Instrumentos formato banda	Vocal Chop
	Guitarra 1
	Guitarra 2
	Bajo eléctrico
	Voz principal 1
	Voz principal 2

La tabla anterior representa solo la organología de la canción original. los elementos no son muchos, pero contienen la variedad e intención de la composición. Son los instrumentos con los cuales se adaptó el nuevo formato con el quinteto de cuerdas y se aprovechó cada elemento al máximo.

La siguiente tabla muestra la variedad en el nuevo formato, la versión grabada. Aunque la partitura solo se creó para las cuerdas sinfónicas dos guitarras participaron apoyando y reforzando de alguna forma haciendo puente para encontrar elementos similares en la escucha (ver ANEXO F)

Tabla 5. Instrumentos versión 1

Instrumentos cuerdos frotadas	Violín 1
	Violín 2
	Viola
	Violoncello
	Contrabajo
Instrumentos Formato banda	Guitarra 1
	Guitarra 2

	Voz principal 1
	Voz principal 2

De una versión a la otra vemos como varía la cantidad de instrumentos usados, como se van cubriendo elementos entre ellos y se logra el cometido, un arreglo para un nuevo formato, una versión.

Revisión sobre conceptos de géneros musicales

Géneros usados en “No more”

No more es una composición influenciada por todo el contenido musical que Mateo Díaz ha consumido en su vida. A pesar de ellos hubo 3 géneros que impulsaron en mayor medida esta vez: el hip hop, el trap y el afro beat. Así que para estudiar el uso e implicación de cada uno de estos los veremos por separado.

Rap

Para hablar del Rap primero hay que revisar sus raíces, su precursor el hip hop, este es un género urbano que en la sociedad norteamericana también ha definido estilos de vida. Chuck D (2017) nos explica que “El hip hop es una subcultura de la cultura negra. Es otro término para la creatividad negra. Hemos sido gente creativa durante miles y miles de años, si bien la creatividad de los últimos veinticinco años podría llamarse hip hop.” (p. 9) Así que podemos decir que este

género expresa las vivencias y la esperanza de una sociedad que, a sufrido discriminación y violencia, de manera que emplea elementos artístico-musicales como medio para comunicar sus vivencias y las esperanzas de que exista un lugar mejor. Entre los medios artísticos implementados en lo que se conoce como arte hip hop está el Graffiti, rap (como el arte de improvisación), el MC (maestro de Ceremonia) y el breakdancing.

Este movimiento nace en los suburbios de población afroamericana en los Estados Unidos y por su gran acogida y la fuerza que obtuvo como medio para expresar injusticias sociales y problemáticas políticas, se extendió a la población latinoamericana que a su vez se identificó con toda la carga e influencia afro que contiene.

Saavedra Casco (2006) menciona:

En la primera etapa del rap, la mayor parte de las letras expresaban una poderosa preocupación social con críticas al establishment y a la situación económica del país. Hoy en día muchos raperos como Dully Sykes, Ray C y Mwanafalsafa cantan acerca del “lado bueno de la vida” todo lo que encierra el arte hip hop, viendo en ello el linaje africano que corre por toda américa latina. (p.55)

El rap se caracteriza principalmente por sus letras con gran contenido y críticas sociales, que son principalmente su fuente de inspiración y uno de sus propósitos. Pero además de ello se reconoce por su forma recitativa a la hora de cantar.

Algunos intérpretes reconocidos del género son: Notorious Big. Jay Z. Eminem. Rakim. Nas. Andre 3000. Lauryn Hill Ghostface Killah. Kendrick Lamar. Lil Wayne.

Mientras que en la Organología la organización instrumental de estos formatos puede estructurarse de la siguiente manera, para el nivel básico según los lineamientos de formación musical del ministerio de cultura colombiano (2016):

- **Rítmica:** batería, congas, bongós, maracas y pandereta.
- **Melódica y armónica:** voz, guitarra líder, teclados, bajo eléctrico, guitarra marcante o rítmica.
- **Complementarios:** amplificación, computador, Tablet, iPad y sintetizador.

Trap

Existen rumores de que el trap nace como representación sonora de lo que se siente al drogarse con jarabe para la tos, lo que consumen en diferentes fiestas en los suburbios de Estado Unidos, utilizando estos jarabes como si fuesen algún tipo de bebida gaseosa. Así que algunos atribuyen sus sonoridades a esto, mencionando que los sub bajos y bombos utilizados son como

cuando tu cuerpo está aturdido y su hit-hat subdividido, con diferentes variaciones rítmicas, representan la sensación de que todo a tu alrededor corre más rápido que tú.

El trap (literalmente trampa, en castellano) puede referirse al subgénero del gangsta rap originado en los 90 al sur de los EEUU, siendo la traphouse la vivienda utilizada para el tráfico de drogas. Pero también a un subgénero de música electrónica, el EDM Trap, cuando predominan los sonidos de la famosa caja de ritmos Roland TR 808, en especial sus característicos bombos sincopados. Por último, se suele denominar trap a mucha de la música pop contemporánea que ha sido influenciada por estos subgéneros e incorpora algunos de sus elementos. (López Carballeira, 2019, s.p)

Características del género

El trap tiende a sostener en su base rítmica un hi-hat subdividido con juegos rítmicos, un bombo sincopado con sonoridad grave y unos bajos exagerados que identifican sus bases rítmicas. López Carballeira (2019) nos dice que:

Auto-Tune (un afinador de voz que, usado de una cierta manera, hace que los cantantes suenen como si fueran robots), con ad libs (interjecciones improvisadas que se repiten a lo largo de un tema o de toda la discografía de un cantante, convirtiéndose en algo así como su forma vocal) o con una Roland TR-808 (una caja de ritmos de los años ochenta cuyos hi-hats suenan, si se aceleran, como una banda de cigarras metálicas). (s.p)

De los cual podemos deducir que la introducción de elementos digitales es una técnica común y natural para el género. También, está presente una tendencia a usar sonidos o instrumentos del pasado, como la caja de ritmos Roland TR-808 o los hit-hats de los 80s lo cual genera una sonoridad familiar, pero aleja, entre el pasado y el presente.

Organología

- Rítmica: batería, congas, bongós, maracas y pandereta, Roland TR-808
- Melódica y armónica: voz, guitarra líder, teclados, bajo eléctrico, guitarra marcante o rítmica.
- Complementarios: amplificación, computador, Tablet, iPad y sintetizador.

Intérpretes reconocidos

Future. Waka flocka flame. Migos. Lil yachty. Kevin Gates

Afrobeat

El Afrobeat, se da como una búsqueda y mezcla sonora en las raíces musicales africanas, “es un estilo musical que se desarrolla en Nigeria a consecuencia del encuentro entre distintos sonidos como el Highlife o el Funk” (Brugnoli y Adamoli, s.f, p.5) estos géneros en su historia y desarrollo se recrean permitiendo que la percusión lleve el protagonismo y a través de ella que sea propicia la fusión con otros géneros.

Como consecuencia de los cambios por la independencia de Nigeria el Afrobeat se presentó entre las personas en paralelo con su búsqueda de valores, estructuras y patrones que renovarían el ánimo de la sociedad. Dicen Brugnoli y Adamoli (s.f) que:

Los ritmos populares del Afrobeat brotaron paralelamente a la búsqueda de una modernidad propiamente africana, capaz de reinterpretar diferentes géneros desde una nueva perspectiva sin complejos y capaz de mediar en el intrincado imaginario social, político y cultural de la Nigeria de la época. (p.5)

Todo esto contribuyó a una oleada de pensamientos y experiencias que reinterpreta la sociedad y que poco a poco fue calando en las mentes y culturas de otras naciones. El reordenamiento de la identidad, el valor de lo propio y la movilización africana hizo que el Afrobeat se popularizara a lo ancho del planeta, además de su riqueza rítmica, su particular forma de baile y por la identificación con las raíces africanas.

En las músicas que podemos escuchar y encontrar en Latinoamérica se ven claramente elementos musicales de herencia africana, que por la mixtura de culturas nacieron y son estos elementos los que podemos reconocer en la música afrobeat, permitiendo que exista un reconocimiento de lo propio en un género musical que vemos como externo y nos apropiamos del él.

Características del género

Se caracteriza por su percusión, esta se mantiene junto a la clave africana y con algunas variaciones se sostiene durante el transcurso de cada canción. Sobre esta base, se generan pequeñas frases rítmico-melódicas que se repiten formando un soporte más grande para cortar secciones de improvisación. Otro elemento importante dentro de este género es el baile que lo acompaña. Tiene una relación implícita con los músicos, como el músico que improvisa sobre

esta música, generando así un diálogo no verbal entre músico y bailarín. ya nos dice

Villavicencio Sandoval (2009)

La repetición es el arma motívica por excelencia en este género, rasgo característico de la música yoruba, que al ritmo de los batás (tambores de doble parche), hacía que sacerdotes e iniciados puedan entrar en trance místico. En el afrobeat encontramos la misma intención, los tambores permanecen tocando durante largos periodos de tiempo, creando un ambiente sacro y de trance tanto para los músicos, como para el público y danzantes. Esta repetición de grooves sirve para crear intención y dinámica en el tema, resultando en un clímax, que baja de intensidad sorpresivamente, dando paso a letras cargadas con mensaje político, social. (p.6)

Encontramos una lista de elementos muy claros en el texto de Villavicencio la relación del Afrobeat con el folclor y el acercamiento a los estados de euforia provocados por las prácticas espirituales, que poco se relaciona con el góspel, pero comparte las posibilidades de exploración y desarrollo de la libre interpretación. Para lograr este resultado es menester el uso de la repetición por lo cual encontraremos una serie de secuencias en cada canción en Afrobeat.

Organología

- **Rítmico:** batería e instrumentos de percusión como congas, dunun, shekere, yembé, campanas, claves, bloques de madera, entre otros.
- **Melódico:** bajo, voces
- **Armónico:** guitarra eléctrica, órgano eléctrico, bajo eléctrico,

Intérpretes reconocidos

Fela Kuti. Seun Kuti. Goat. Davido. Manu Dibango. Burna Boy.

Fase 3. Revisión, corrección y creación de la versión final.

Este capítulo narra el proceso de la creación de la versión final, las correcciones y procesos que se detallan al revisar, organizar y madurar el proyecto. Es de vital importancia la presencia de Angie Camila, quien se une al proceso y contribuye con la posibilidad de ampliar el formato de solo quinteto de cuerdas a quinteto y coro, y reestructurar detalles respecto a la relación ritmo, letra y melodía.

Exploración de nuevos formatos

Con la vinculación de Angie Camila García, estudiante de la línea de canto en el programa licenciatura en música. Se propone desarrollar un arreglo en otro formato; Quinteto de cuerdas sinfónicas y coro mixto. Además, se escogieron dos canciones más de la misma agrupación y se pretendió hacer más grande el proyecto. Sin embargo, a medida que avanzó la investigación fue necesario trabajar solo la canción “No more”.

El nuevo formato será descrito en la tabla a continuación:

Tabla 6. Lista instrumentos versión final

Instrumentos de cuerda frotada	Violín 1
	Violín 2
	Viola
	Violoncello
	Contrabajo
Coro	Soprano
	Contralto
	Tenor
	Bajo
	Voz principal 1
	Voz principal 2

En la Tabla 6 se representan cada uno de los instrumentos con los que se inició el desarrollo de esta nueva versión. esta vez era necesario tener en cuenta otros actores en la Armonía y los

patrones rítmicos para que no chocaran ni los movimientos de las voces, ni los registros, no el registro armónico.

Para esta versión se retiraron las guitarras, este era el último elemento que “unifica los dos formatos”, sin embargo, no se pretende reemplazarlas, en cambio el coro funciona como mundo propio y se desarrolla por su cuenta, más cercano a las texturas homofonía y acompañamiento que a otra cosa. Al tomarla partitura que contiene el registro rítmico-melódico se revisó la forma (Figura 4) de la canción y organizó ideas para iniciar la escritura de las voces que acompañarán a los cantantes principales.

Después, surgió la necesidad de conocer la estructura prosódica y la rima de la letra, para desarrollar correctamente el arreglo vocal era necesario verificar el funcionamiento de las frases y de acuerdo con las texturas que se manejaron, elegir cómo intervenir (ver ANEXO A).

En este proceso se encontró irregularidades en la transcripción original, detalles de índole métrico y melódico, lo que sucedía es que lo escrito no correspondía con lo que cantaban Mateo o Jefferson. Luego de ser corregido esto se procede a realizar borradores de las posibilidades de las cerdas.

Durante la creación del arreglo vocal, se encontró que era necesario hacer una comparación de esta con la parte instrumental, para que no existan choques armónicos y que, como se encontró en las referencias del marco teórico, sus elementos estén virtualmente relacionadas.

Después de aclarar esto, nos sentamos a organizar la rima y la estructura lírica de la canción, y con esto hecho, tomamos una asesoría con la señora Adela Toro, quién terminó por ayudarnos a definir la parte técnica de este análisis. (VER ANEXO A)

En medio del proceso, se encuentran varios errores en la partitura de las cuerdas frotadas, cosa que se pasa a corregir para lograr congeniar este con la parte coral. Los elementos corregidos serán expuestos en las siguientes figuras. Estos fueron:

Figura 8. Compás 12, página 5 (ANEXO J)



En el compás 12, página 5 encontró que la letra no casaba con las notas en el 4to tiempo del compás, teniendo que agregar la nota que hacía falta y así poner el texto correspondiente.

Figura 9. Compás 17, página 8 (ANEXO J)



En el compás 17, página 8 encontró que en el último tiempo la nota no se mantenía en Fa, si no que subía a un La, asegurando así la melodía.

Figura 10 Compás 21, Página 10 (ANEXO J)



En el compás 21 página 10, se presenta la misma situación que en el compás 17. El último grupo de seisillo en semicorcheas no debía estar en Fa - Solo, si no en Si - Do, completando la corrección, la melodía ya concuerda con la versión original.

Estos son ejemplos de lo que pasó al momento de empezar con el arreglo vocal, como en la canción, los motivos se repiten, sucedió en otras partes en donde lo único que varía es la lírica, con todos estos detalles ya corregidos, se completó el arreglo, la versión final.

Figura 11. Fragmento versión final (ANEXO J)

6 NO MORE

The musical score is for a piece titled "NO MORE". It is written for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The vocal parts have lyrics in Spanish: "si tu quie-res vol-v'es-tar con-mi-go ha-by no more" and "Si quie-res que te be-se nue-va-man-te ne-gra no more". The instrumental parts include a violin melody, a viola accompaniment, and a double bass line. The score is divided into two systems, each with two measures.

S

A

T

B

Vln.

/ln. II

Vla.

Vc.

D.B.

La figura anterior presenta un fragmento de la partitura de la versión final. cada uno de los instrumentos en su sitio en 3 secciones: cuerdas frotadas, coro y solistas.

Conclusiones

Para el trabajo podemos concluir que los resultados obtenidos durante el desarrollo del arreglo de la canción “no more” versión quinteto de cuerdas y coro mixto, el proceso de selección, el proceso de creación y los resultados de las discusiones frente a los conceptos organología y género musical en relación con esta construcción.

Como apreciación final se discute este trabajo como muestra de la posibilidad de generar vínculos entre las músicas, la música erudita y la música popular permitiendo un intercambio de sonoridades que más allá de musical también es social.

CARACTERIZACIÓN DE LA VERSIÓN FINAL

La versión final “No more” se presenta en medida de compás 4/4 a 61 bpm (beats per minute).

La tonalidad es F#m y el círculo armónico usado es F#m - C#m - Bm - E

En cuanto a la organología (ver Tabla 6) se constituye por: Quinteto de cuerdas sinfónicas, Coro mixto de 4 voces y 2 voces solistas.

La forma del arreglo es; Introducción, Estrofa 1, Estrofa 2, Coro, Estrofa 3, Puente Trap, Coro, Estrofa 3, Coda.

Las texturas usadas son dos: Melodía con acompañamiento y Homofonía (con Homorítmica).

La canción es una fusión y los géneros que la componen son: Afro Beat, Rap y Trap.

Análisis versión final “NO MORE”:

A continuación, se presentan en formato de texto y dividido por títulos que representan la forma, las apreciaciones concluidas frente a la creación de la versión en quinteto de cuerdas frotadas y coro mixto para la canción “no more”, sus partes y relaciones entre elementos.

Introducción

Al inicio se presenta la introducción y una exposición del ritmo armónico que no cambiará durante toda la canción. Este es presentado por el quinteto de cuerdas frotadas en los primeros 4 compases, esta parte contiene una melodía diferente al tema principal que es presentada por la viola, pese a ser un uso poco común, para apoyarle como señaló Korsakov (1949) “En la mayoría de los casos la melodía confiada a las violas es doblada por las otras cuerdas o por las maderas” (p.43), el violín 1 a partir del compás 5 dobla la melodía en la 8va superior lo cual es una preparación, como dar una idea de lo que va a suceder después. Esta sección introductoria tiene una sensación de tranquilidad y calma, pues los instrumentos, a excepción del violín 1 y la viola, se presentan como colchón armónico en blancas (figuras rítmicas) principales, y los otros ayudan dando un poco más de movimiento.

Estrofa 1

La primera estrofa aparece en el compás 5 y posee solo 4 compases. Aquí ingresa voz principal con la melodía correspondiente (ver anexo J, estrofa I). En las terminaciones de la estrofa acompañan las voces del coro, con una textura homofónica, intercalando entradas entre hombres y mujeres: en los compases 5 y 6 tenores y bajos; en los compases 7 y 8 sopranos y altos. A su vez, y continuando con ese orden, el compás 8 contiene un tutti de las cuerdas que sigue a la melodía principal. Esta forma corresponde a un juego de pregunta y respuesta claro en el que una voz pregunta y las demás, junto con la principal hacen refuerzo a la respuesta.

Figura 12. Fragmento versión final (ANEXO J)

La sensación de esta sección es de “agitación”. La letra de la melodía principal revela el contenido temático del tema completo y las emociones contenidas en el texto se refleja en los movimientos de los instrumentos:

El Texto “es que ella me llamó, me llamó, yo no le quise contestar. Pero fue que me insistió y no paró, y enseguida me volvió a marcar” Revela insistencia, premura, ansiedad estas sensaciones se asignan en la premura de los violines 1 y viola cuando presentan su melodía acompañante en semicorcheas constantes.

Figura 13. Fragmento versión final (ANEXO J)

The musical score is for five instruments: Violin I (n.), Violin II (II), Viola (la.), Cello (c.), and Bass (B.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The Violin I and II parts are in treble clef, while the Viola, Cello, and Bass parts are in bass clef. The Violin I and II parts feature rapid sixteenth-note passages, while the Viola, Cello, and Bass parts provide a steady accompaniment of eighth notes. The score is marked with a '5' at the beginning of the first measure, indicating a fifth finger position for the Violin I part.

Es notorio como el movimiento de las violas y violines cambia repentinamente, es como encender una maquina a vapor que va a toda máquina inesperadamente.

Estrofa 2

A continuación, se presenta la estrofa 2 que consta de 4 compases. Como característica principal de este contiene nuevos elementos: una contra melodía en el violín 2 que empieza en el tiempo semi-fuerte y termina en el tiempo débil. Luego el coro vocal se anexa en el compás 11 y permanece como colchón armónico hasta el compás 12, la función de soporte homofónico que tenía en las respuestas, en la frase 1 y 2, la adoptan las cuerdas frotadas (todos menos el violín 2) y cada que termina la respuesta se genera una nota larga que procura sostener el contenido armónico que acompaña la melodía.

Figura 14. Fragmento versión final (ANEXO J)



La sensación que resuena en esta sección es de relajación y naturalmente contrasta con la frase 1: hay menos elementos rítmicos que produzcan tensión, se sabe que ese es el factor que afecta la tensión y relajación porque hasta esta parte, y durante el tema completo, la armonía no varía más que en disposiciones.

Coro

El coro se presenta del compás 13 al 16 y contiene una repetición completa. En él existe de igual forma la textura homofónica en respuesta a cada frase de la voz principal. Sucede de la siguiente manera: El coro responde en la primera, segunda y cuarta frase, mientras las cuerdas se intercalan. La viola y contrabajo responden juntos en la 1ra respuesta (compás 13), violín 1 y violoncello responden a la segunda frase con el coro (compás 14), violín 2 y contrabajo responden la tercera frase (compás 15), para finalizar un tutti en la respuesta 4, todo el coro y todas las cuerdas responden (compás 16). Cuando los instrumentos no hacen respuesta hacen colchón armónico, así también lo hacen las voces.

El protagonismo en esta sección lo tiene la voz principal y se sujeta en el colchón armónico que es homogéneo en cuanto al manejo del reposo y la relajación que motiva el movimiento rítmico, hay muchas notas largas y las figuras rítmicas que aparecen solo cumplen la función de reforzar el patrón original de la melodía principal que en el contexto del texto hace una **epifora** (anexo A) que se refuerza en cada respuesta y reza de la siguiente forma: “No more”.

Estrofa 3

Del compás 17 al compás 20 se presenta la estrofa 3, en ella la soprano y el tenor se apropian de la melodía de la introducción desde el compás 19 y lo ejecutan en bocaquiuzza. Por su parte los instrumentos, violines y viola, hacen acompañamiento, acentúan cada compás los tiempos débiles con una sucesión de silencios y negras. En cambio, el bajo y el violonchelo son continuos, hacen colchón armónico en tiempo fuerte, pero sin acentuar.

Desde otra perspectiva esta estrofa funciona también como conector, como un puente para la entrada del Trap.

Puente (Trap)

Un puente que va del compás 21 al compás 32, pero al contrario de lo que es normal en estos géneros, el puente no es instrumental, es guiado por una línea melódica que lleva la voz principal 2 haciendo un rap. Esta sección se divide en 3 partes: una cada 4 compases.

Los coros van a responder al final de cada verso, al estilo del rap de las calles, en el compás 21 y 24 y pasan a hacer una mixtura entre colchón armónico y respuestas homofónicas en los compases 26 y 28, y desde este hasta el 32 solo cumplen la función de acompañamiento armónico

En las cuerdas, desaparece el bajo desde el compás 21 hasta el 32 y progresivamente se irá extrayendo cada instrumento hasta que quede solo el coro haciendo acompañamiento.

Del compás 21 al 28 violín uno hace una progresión rítmica en semicorcheas que funciona como acompañamiento. El violín 2 desde el compás 21 al 24 ejecuta activamente la contra melodía para sumarse después al violín 1 en el acompañamiento armónico y sus figuras rítmicas constantes desde el compás 25 al 28. Desde el compás 29 al 32 vuelve a la contra melodía. aquí el violín dos es acompañado por las voces que hacen colchón armónico. El violoncello y la viola comparten figuración rítmica imitando al redoblante del trap y generando un ambiente de tensión y relajación cada vez que desaparecen en el silencio y reaparecen en la negra que se marca en el tiempo débil.

Coro

Después de tanto movimiento y contrastes se regresa al signo, que es donde se encuentra el coro, repitiendo una vez, como es señalado, y de aquí salta a la coda.

Coda

Del compás 33 al 36 se presenta la 3era estrofa siendo esta la coda donde existe una combinación de temas, lo cual hace que la voz principal continúe con el protagonismo y enseñe variaciones en la melodía haciéndola más sincopada y fluida.

La canción termina en un acorde dominante, en tensión.

El coro cumple la función de acompañamiento armónico en los tiempos débiles del compás y en comparación de las cuerdas, su ritmo es mucho más calmado. Ellas, se muestran con un

movimiento rítmico agitado: El violín II vuelve siendo una contra melodía que destaca al tiempo con la voz principal.

Del compás 37 al 40 se presenta una variación del tema, esta parte genera tensión, pues todo pasa a ser más agitado que la parte anterior. El protagonismo es compartido entre la voz principal y el quinteto de cuerdas en su juego rítmico. El coro continúa haciendo el papel de acompañamiento armónico, solo que esta vez cambia los tiempos débiles por los tiempos fuertes y de forma más llena con figuras de blancas. El violín II continúa con la contra melodía, y en este punto, ésta sobresale más

Del compás 41 al 46 cuenta como la misma variación del tema presentándola como una extensión del tema principal “no more”. Solo que, en estos últimos compases, hay un cambio brusco con respecto del movimiento rítmico, pues este pasa a ser mucho más calmado, dando un aire de finalización. Esto sucede ya que las cuerdas frotadas dividen sus papeles: el violín I, chelo y contrabajo refuerzan el colchón armónico que cumple el coro desde movimientos pasados, haciendo que la armonía tenga mucha más fuerza para acompañar a la voz principal, al violín II y a la viola, ya que estas dos últimas exponen nuevamente la introducción, finalizando así la canción.

¿Qué se encontró en el proceso de selección de la canción?

En el proceso de selección de la obra, se encontró la importancia de esta y su significado de para el grupo Mukangú. Por medio de ella que se solidifico la agrupación y la comunidad de seguidores que los rodea, así logró convertirse en la canción insigne y por la cual se reconoce a la agrupación en el medio.

La canción “No more” se presenta en una medida de compás 4/4 y la velocidad de la negra a 112 bpm (beats per minute). Además, la organología varía entre instrumentos sintéticos y analógicos que en caso de hacer una versión podrían ser fáciles de adaptar dado a que su composición obedece a el sistema tonal y registros que cualquier instrumento podría interpretar.

En cuanto a la letra, se encontró la primacía de esta frente a las demás partes de la composición. La canción permanece en una textura de melodía y acompañamiento. El elemento más importante es la melodía principal de Mateo y Jefferson y el mensaje que pretenden contar. También, la prosodia afecta las intenciones de la canción, aunque esta es constantemente consonante, por lo cual se notó especialmente que la segunda parte del puente de la canción, se encuentra un juego entre la consonancia y la asonancia de la rima y a pesar de que fonéticamente

tenga esa inestabilidad, fue pensada claramente como consonante. De manera que la obra posee una rima consonante en la relación de todos sus versos.

Hallazgos y variaciones en la organología.

El desarrollo organológico fue evidenciado en las tablas 4, 5 y 6 pues cada una presenta la organología propuesta en cada versión: canción original, versión 1 y versión final respectivamente. Inicialmente el objetivo del arreglo era ser puente entre un formato y otro, que tuviese instrumentos de parte y parte ejecutando la pieza. Sin embargo, esto solo se logró en la versión 1, pues esta además del quinteto de las cuerdas frotadas, contenía 2 guitarras que también estaban el tema originalmente. Por último, para el desarrollo de la versión final se prescindió de estas guitarras. La vinculación del coro sugirió un cambio total en la presentación primera de la versión creando una propuesta nueva que no contenía copia, al menos en el coro de los elementos que se retiraron.

La textura juega un papel fundamental. La canción original y versiones tienen en común la textura de melodía con acompañamiento, como se ha mencionado el texto primaba sobre los demás elementos en esta canción. A pesar de ello, las versiones generan al final de las frases un nuevo contraste, a veces en un tutti, otras por grupos de instrumentos (solo coro o solo cuerdas) y

otras por tesituras, solo instrumentos agudos o instrumentos graves. La versión final exploró un poco más este aspecto.

Además, la versión 1 se diferenció de la versión final en el uso de matices: mientras que la primera marcó los matices, la segunda tuvo en cuenta el movimiento del arco de las cuerdas, el movimiento hacia abajo es más fuerte que el movimiento hacia arriba lo cual naturalmente presentaba un crescendo y un decrescendo, que se asemeja a los sintetizadores de la versión original. Más bien experimentó con los matices desde la textura, con la densidad y la cantidad de elementos: cuerdas y coro, coro solo, cuerdas solas, variando quien efectuaba el acompañamiento y quien la homofonía a gusto de los arreglistas.

Los géneros musicales que influenciaron la canción original hicieron parte del proceso creativo y de la formación de los integrantes de la agrupación, por sus contextos culturales, por lo que estos se ven plasmados en todas las canciones de la agrupación en sus fraseos, variaciones rítmicas en sus melodías y las secciones recitativas de la misma.

En el proceso de elaboración del arreglo se encontraron elementos que permiten un intercambio musical. Allí se pudo establecer elementos técnicos necesarios para la orquestación como para el desarrollo del coro, que corresponden a el área de la música académica. Y

elementos rítmicos junto con la permanencia de la melodía, pertenecientes a la música urbana.

Permitiendo a quien escuche el arreglo encuentre elementos de su entorno musical sea académico o urbano. Generando un vínculo con aquello que para él es ajeno y permitiendo un acercamiento a la academia y fortaleciendo la hermandad con lo urbano.

Hallazgos en el proceso de la versión final

Conclusiones del análisis prosódico de la letra de “No more”

- Estrofa 1
 - Versos 1-3 y 2-4
- Estrofa 2
 - Versos 1-4 y 2-3
- Coro
 - Riman todos 1-2-3-4
- Estrofa 3
 - Versos 1-3 y 2-4
- Puente 1 (Rap rítmico)
 - Versos 1-2, 3-5 y 4-6
- Puente 2 (Rap rítmico)
 - Versos 1-6, 2-3-5 y el verso 4 es suelto

- Puente 3 (Rap melódico)
 - Versos 1-2-3-4-5
- Coro
 - Riman todos 1-2-3-4
- Tercera estrofa
 - Versos 1-3 y 2-4
- Coda
 - Riman todos, consonantes 1-2-3-4-5
 - Finaliza con dos frases sueltas que pertenecen a los dos primeros versos de la estrofa 1

La segunda parte del puente posee un juego entre la consonancia y la asonancia de la rima, sin embargo, a pesar de que fonéticamente tenga esa inestabilidad, fue pensado claramente como consonante.

La obra posee rima consonante en la relación de todos sus versos.

La canción “No more” se presenta en medida de compás 4/4, la velocidad de la negra varía de versión a versión:

- La canción original escrita a 4/4 con tempo de negra en 112 bpm (beats per minute).
- La versión 1 tuvo una relación doble respecto a la duración de las figuras pues la persona encargada de la transcripción decidió, para facilitar la lectura de las partes, dividir la duración de cada figura y mantener la medida de la versión original 4/4 cambiando el tempo a negra 61 bpm.
- Para la versión final y por facilidad de escritura se toma la decisión de continuar con las figuras rítmicas divididas y a tempo de 61 bpm en relación de medida de compás 4/4.

La canción migró de formato de banda de 5 integrantes similar al formato banda de rock a un formato de cuerdas sinfónicas y coro Mixto.

Referencias.

Alchourrón, R. (1991). Composición y arreglos de música popular, Argentina, editorial Ricordi Americana S.A.E.C, p. 8-46-76.

Brugnoli, L. y Adamoli, F. (Sin fecha). AFROBEAT W O R L D M U S I C. Recuperado el 15 de mayo de 2020, de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/portfoliodc/archivos/64186_80279_1788.pdf, p.5.

Brunelli, G., Hidalgo, M. y Saltón O. R. (1982). Revista del Instituto de Musicología, editor Carlos Vega, p.71.

Cooke, D. (1963). ¿Qué clase de Arte es la música? Capítulo I de la obra El lenguaje de la música: traducción de Julio Sánchez Reyes, Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992), (9ª ed.), p.169.

Chuck, D., Lee, S., y Galindo, B. (2017). Fight the power: rap, raza y realidad. Tinta Limón-DIAFAR, p.9.

Denizeau, G. (2008). Géneros Musicales, Los. Ediciones Robinbook. p.15.

Delalande, F. (1995). La música, un juego de niños, Francia, p.13.

Fubhini, E. (1988). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, p.420.

Gimenez, T. (1997). El uso pedagógico de las canciones. Eufonía, 6; p.93.

Jaramillo Restrepo, G.E. (2008). Introducción a la historia de la música: Curso de apreciación musical, Colombia, Universidad de Caldas, p.64-65.

Korsakov, N. R. (1946). Principios de orquestación, Argentina, editorial Ricordi Americana S.A.B.C, p.43-44.

López Carballeira, S. (2019). El impacto del trap en la cultura popular española, Universidad de Barcelona. Recuperado el 20 de mayo de 2020, de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/133161/1/TFG_SOC_%20L%C3%93PEZ_SIMON_FEB19%281%29.pdf, sin página.

Quecedo, R. y Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa, Revista de Psicodidáctica, (14ª ed.), España, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea Vitoria-Gazteis, p. 7.

Ramírez Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social: Sociológica, México, p.251.

Real Academia Española (2001). El Diccionario de la lengua española: música; ritmo; cualitativo, (23.ª ed.) (versión 23.3 en línea). Recuperado el 20 de mayo de 2020, de <https://dle.rae.es>, sin página.

República de Colombia ministerio de cultura (2016). Lineamientos de formación musical: Nivel básico, Colombia, Versión Digital PDF, sin página.

Rosales, M. (2015). Texturas musicales del mundo. Recuperado el 20 de mayo de 2020, de <https://www.teoria.com/es/articulos/texturas/>, sin página.

Saavedra Casco, J. A. (2006). El lenguaje de los jóvenes: el rap, la cultura urbana y la protesta en Tanzania Estudios de Asia y África, El Colegio de México, (vol. XLI ed.), p.55.

Senna, C. (2014). Textura musical: forma e metáfora. [Textura musical: Forma y metáfora.] Debates-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, (10). p.96.

Schmitt, T. (1998). El oyente simétrico. Ideas sobre la melodía en la enseñanza. Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical, 11(35), p.104.

Smith M.L (1980). Publishing Qualitative Research. American Educational Research Journal, 24 (2), p.173-183.

Toch, E. (1977). Elementos constitutivos de la música. Idea Books, S.A. Barcelona, Rosellon 186 1º 4º, p.25

Uscategui Jimenez, L. C., y Carrillo Olarte, J. S. (2018). Arreglo Y Adaptación De Seis Obras Del Maestro Crisanto Rangel Para Ensamble De Cellos Dentro Del Contexto De La Música Andina Colombiana (Doctoral dissertation, Universidad Industrial de Santander, Escuela De Artes), p.26.

Villavicencio Sandoval, T. A. (2009). Afrobeat desde la raíz: producción de tres temas inéditos basados en la exploración sonora del género afrobeat de la última década. Recuperado el

13 de abril de 2020, de <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/10547/1/UDLA-EC-TLMU-2019-05.pdf>, p.6.

Zamacois, J. (1959). Curso de Formas Musicales, España, Labor S.A, p.3.

Vita

Daniel David Diaz Toro nacido el 17 de Febrero de 1993 en el Cesar, Chiriguana, su padre David Enrique Díaz y su madre Adela Inés Toro. Tuvo 4 hermanos y con su hermano Menor, Mateo Díaz, es con quien conforma la agrupación Mukangú. Fue influenciado musicalmente en su niñez por su hermano mayor, Milton Romero, que tocaba guitarra. Daniel siempre busco que su hermano le enseñara a tocar este instrumento, pero a vista de que su hermano mayor no le enseñaba, aprovechaba cuando su hermano no estaba en clase para tomar su guitarra e imitar lo que él hacía.

Cuando terminó la secundaria decide entrar a estudiar a la Universidad Tecnológica de Pereira y se inscribe en Filosofía, ya que era una carrera nocturna y así podía ayudar a su mamá en el día, dado que en ese año a ella se le diagnostica fibromialgia, la que le causaba fuertes dolores que no levantarse de la cama. Al año siguiente se inscribe a la escuela de música de dicha universidad y ahora está por culminar la licenciatura en música.

En el año 2017 emprende el proyecto musical Mukangú con su hermano Mateo, al que más adelante se irán sumando los demás integrantes. y es de donde se toma la obra que se desarrolla en este trabajo de grado.

Angie Camila García Orozco, nacida el 15 de Septiembre de 1996 en Risaralda, Pereira, hija de Julián García Salazar y Elvira Orozco Naranjo, es la tercera de cuatro hermanas. Desde pequeña se vio atraída por la música, específicamente en el área del canto, vio clases de guitarra en el colegio e hizo cursos básicos de esta misma en Comfamiliar.

Angie, al terminar su bachillerato en el colegio María Auxiliadora de Dosquebradas, se unió a la fundación Paradigma, grupo dedicado al teatro en la ciudad de Pereira. Este vínculo, terminó por convencerla de estudiar la Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira en el año 2014. Aquí hizo parte de varias agrupaciones musicales en distintos formatos, formó una banda de rock tributo a la agrupación británica Muse con compañeros de su carrera, hizo parte del coro de cámara femenino Erato de la Universidad, participó con una composición en el semillero de Jazz de la Universidad, fue corista en el proyecto de dancehall y reggae Jhon Black y finalmente hace parte del coro polifónico de la Universidad Tecnológica de Pereira siendo jefe de línea y puntal del grupo de contraltos donde en distintos montajes también actuó como solista aprovechando sus conocimientos en el teatro que adquirió gracias a su trabajo en la fundación antes nombrada de la que aún hace parte. Debido a su experiencia vocal y coral, Angie se une a este trabajo de grado, aportando su conocimiento en el arreglo vocal de este. En la actualidad, Angie sigue activa en dicho coro, trabaja como profesora de canto, técnica vocal, coro, piano, guitarra e iniciación musical en la academia Majestic S.A de Pereira y continúa su labor con Paradigma.

Sebastian López Largo, nació el 7 de Enero de 1997 en la ciudad de Pereira. Su trayectoria musical inició a los 14 años en la escuela de Comfamiliar Risaralda la cual abandonó pronto y se dedicó a continuar una formación autodidacta de guitarra y teoría musical hasta el año 2013 cuando ingresó al programa preuniversitario en música de la Universidad tecnológica de Pereira el cual le dio conocimientos básicos para ingresar al programa Licenciatura en música el cual cursó estudiando en el área de violoncello.

Se ha desempeñado como profesor en diferentes procesos musicales, ha trabajado en colegio e institutos como músico y formador. Actualmente es integrante de la banda Mukangú, Pertenece a la asociación de producción musical ESPECTRO y es profesor de música personalizado en la ciudad de Pereira.